

Vom "Schönen Schein" : das Gesamtkunstwerk und das Schweigen der postmodernen Architektur

Autor(en): **Müller, Michael**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **72 (1985)**

Heft 12: **Geschichte(n) für die Gegenwart = Histoire(s) pour le présent = Today's (Hi)story**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-54866>

Nutzungsbedingungen

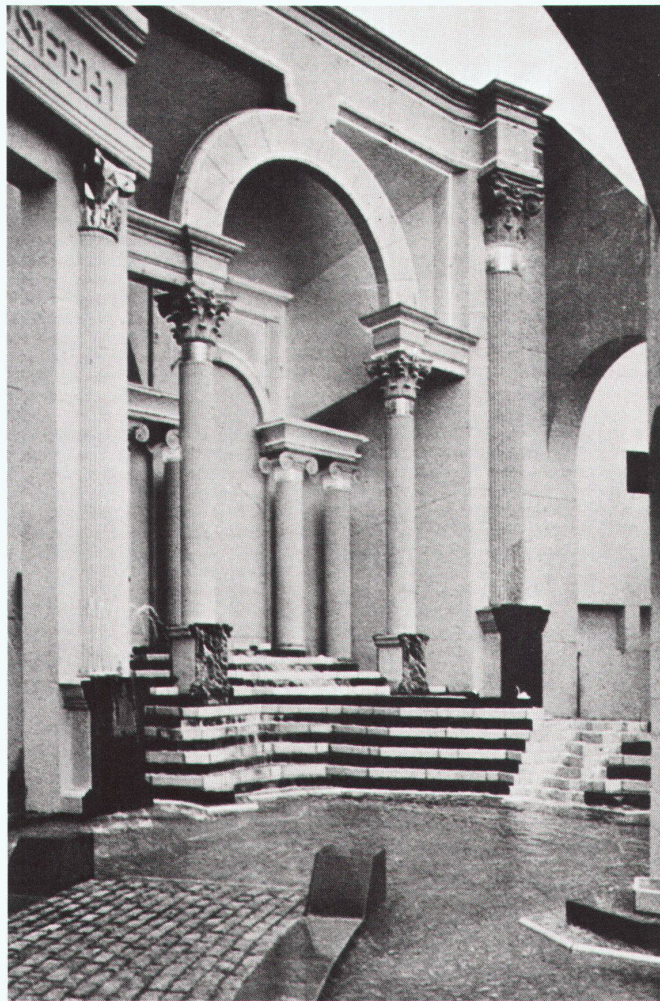
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



1

Vom «Schönen Schein»

Das Gesamtkunstwerk und das Schweigen der postmodernen Architektur

Hinter dem «Schönen Schein», so wie ihn eine «postmoderne» Architektur inszeniert, versteckt sich eine Entpolitisierung kultureller Modernisierungsprozesse. Dies widerspiegeln sich auch in der Rezeption der Moderne, sagt Michael Müller in seiner kritischen Analyse der «postmodernen» Architektur: Der Angriff gegen die Moderne richte sich nicht gegen ihre Kunstrichtung, sondern gegen die *Avantgarde*-Architektur, die ersatzlos preisgegeben würde und mit ihr die sozial- und kulturpolitischen Ansprüche.

L'œuvre d'art totale et le silence de l'architecture postmoderne

Derrière la «belle apparence» telle que l'architecture «postmoderne» la met en scène, se dissimule la dépolitisation du processus de modernisation culturelle. Michael Müller nous montre comment cela se reflète dans la réception du moderne avec son analyse critique de l'architecture «postmoderne»: L'attaque contre le moderne n'est pas dirigée contre l'orientation de son art, mais contre l'*avant-garde* – architecture sacrifiée sans contrepartie et avec elle les aspirations socioculturelles et politiques.

The total work of art and the silence of Post-Modern architecture

Behind the façade of “fair seeming”, as staged by a certain “Post-Modern” architecture, there is concealed an attempt to eliminate politics from cultural modernization processes. According to Michael Müller in his critical analysis of “Post-Modern” architecture, this is also reflected in the reception of the Modern style: The attack on the Modern style, says Müller, is directed not against its artistic tendency but against the *avant garde* – architecture, which it is intended to scrap without any replacement and, along with it, any social and cultural demands.

Man sagt, der postmodernen Architektur sei es gelungen, wieder zur Selbstständigkeit der Formen gegenüber den Zwecken zurückgefunden zu haben. Sie spreche wieder eine *Sprache!* Und sicherlich bestätigen die vielen internationalen Beispiele postmodernen Bauens auch diesen Eindruck. Doch meine ich, dass die Ästhetik dieser Architektur auf mehr hinaus will, als es die Vielfalt der Formen an ihrer Oberfläche verrät. Nicht sie ist das wirklich Entscheidende, sondern das Bemühen, dem Bauwerk eine über seinen Zweck hinausweisende *Bedeutung* zu geben.¹ Diese Bedeutung ist denn auch nicht wirklich abhängig von der Anwesenheit zur Schau gestellter Fähigkeit zur Sprache bzw. Form, wie es die zum Teil waghalsigen Adaptionen und willkürlichen Vermischungen historischer Stilelemente vielleicht suggerieren. Diese Versuche stehen der Bedeutung, auf die postmoderne Architektur hinauswill, im Grunde gleichgültig gegenüber. Damit will ich nicht sagen, die vor Jahren eingeleitete Rehabilitierung der Form durch die postmoderne Architektur sei nicht für die Mehrzahl der Architekten auch heute noch der einzige Weg, diese Bedeutung überhaupt zu veranschaulichen.

Aber gerade ein so hervorragendes Beispiel wie das Architekturmuseum von Ungers in Frankfurt am Main belegt, wie sehr die Anwesenheit der Form an der Oberfläche zurückgenommen werden kann, um schliesslich dort, wo es um die Erfahrung der Bedeutung dieser Architektur geht, beinahe auf ihre sinnliche Erscheinung zu verzichten.²

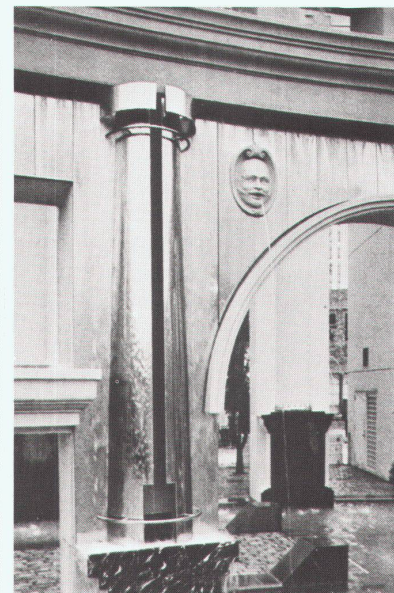
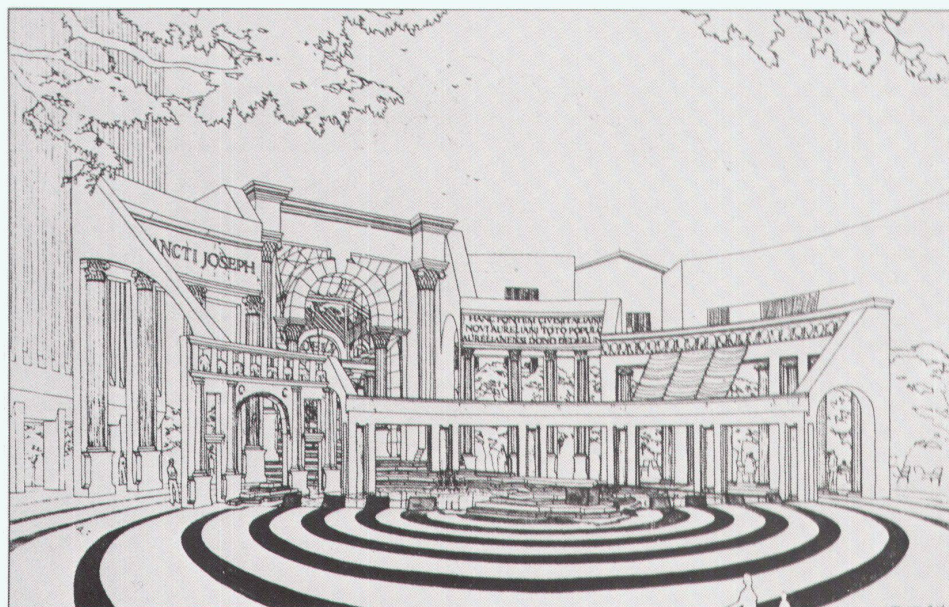
Das Gemeinsame der postmodernen Architektur ist, dass sie in ihren besten Werken wieder zum *Kunstwerk* vordringen will. Architekten wie Ungers, Hollein, Stirling, Meier oder Kleihues wollen wieder Kunst schaffen. Ihre Architekturen sind Kunstwerke. Die Bedeutung der Form liegt daher im neuerlichen Kunstcharakter der Architektur begründet. Und dieser *bedeutet* die Architektur.^{2a} Dies vorausgeschickt, möchte ich weiter gleich einem Missverständnis vorbeugen. Der vermeintliche Bruch der postmodernen Architektur mit der *modernen Architektur* ist keineswegs schon der Bruch mit der *Moderne*. Hier sind in der Vergangenheit nicht nur begriffliche Unschärfen unterlaufen, sondern es ist m.E. durchaus beabsichtigt der postmodernen Architektur von ihren Befürwortern eine Bedeutung untergeschoben worden, die sie zu einem mit hohem Pathos ausgestatteten, epochalen Ereignis einer grossen Veränderung aufwertet. Die Postmoderne, wie sie sich selbst ger-

ne sieht: als Verweis auf die neue Geschichtsphase einer Zeit «nach» der Moderne, von der es heisst, sie sei alt geworden.³

An Jahren alt geworden ist die Moderne sicherlich. Immerhin dauert der Prozess der kulturellen Modernisierung nun schon seit gut zwei Jahrhunderten an – soweit er unmittelbar zusammenhängt mit dem Aufstieg der bürgerlichen Klasse, der Durchsetzung der kapitalistischen Produktionsweise und einer mittlerweile nahezu alle Lebensbereiche überziehenden Rationalität und deren «Entzauberung» der Welt. Spätestens mit Baudelaire und Manet hatte bereits um die Mitte des vorigen Jahrhunderts der moderne Künstler ein modernes Bewusstsein von sich und seiner Zeit entwickelt. Die Modernität, so hatte Baudelaire 1863 geschrieben, «ist das Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige...»⁴

Die leidvolle Erfahrung des bürgerlichen Individuums, dass es sich als *bourgeois* und *citoyen* im modernen Staat nicht mehr im Zusammenhang als praktisch handelndes und fühlendes Wesen erfahren kann – also die Erfahrung der Entfremdung bzw. Entzweiung –, ist sehr früh als ein zentrales Problem der Moderne empfunden und begriffen worden. Aber ebenso reichen die Versuche bis an das Ende des 18. Jahrhunderts zurück, die nachteiligen Erscheinungen der Auf-

① Charles Moore, Piazza d'Italia, New Orleans, 1976–1979



klärung über den als zweckfrei bestimmten, autonomen ästhetischen Weg der Erfahrung auszugleichen. Seit ihrer Autonomisierung in der Ästhetik des deutschen Idealismus ist die Kunst die Institution, die es den bürgerlichen sozialisierten Individuen ermöglicht, die fortschreitende Rationalisierung aller gesellschaftlichen Bereiche zu ertragen. Das Subjekt bildet sich nicht mehr in der Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, sondern im Freiraum ästhetischer Erfahrung.

Die Postmoderne in der Architektur war gut beraten, in ihrem Bemühen um eine scheinbare Erneuerung auf diesen, im kulturellen Modernisierungsprozess freigelegten Erfahrungsspielraum nicht verzichten zu haben. Die Kritik an der modernen Architektur ist nicht die Ablehnung der Architektur der Moderne, wie etwa die eines Otto Wagner, eines wahrhaft modernen Architekten. Seine zwischen 1904 und 1906 in Wien errichtete Postsparkasse ist in Vollendung das, was Wagner wenige Jahre zuvor als «Moderne Architektur» gefordert hatte.

Das Angriffsziel ist die *Avantgarde*-Architektur, die nur wenig später im Werk von Adolf Loos und seiner Trennung von Architektur und Kunst⁵ erstmals thematisiert wurde. Diese Avantgarde hat mit den Werken des «Neuen Bauens», den Siedlungskomplexen eines

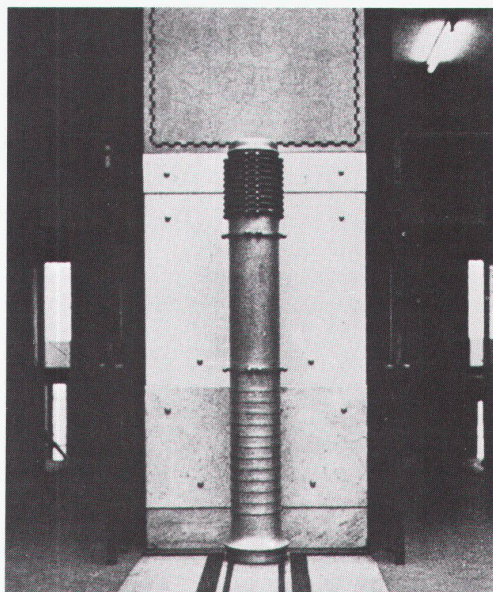
Taut in Berlin oder eines May in Frankfurt am Main unser Bild von moderner Architektur entscheidend geprägt. Die Postmoderne wendet sich gegen die kulturellen Erneuerungspraktiken dieser Avantgarde. Daran stört sie, dass die Avantgarde in den ersten drei Jahrzehnten die von der Wirklichkeit abgespaltenen Bereiche von Kunst und Architektur in einer Weise radikalisiert hat, dass nunmehr die dort gemachten Erfahrungen *tatsächlich* in die Lebenspraxis überführt werden sollten. Das verstieß gewissermaßen gegen die Vereinbarungen. Insbesondere wurden für die Architektur soziale und damit ins Politische hinüberreichende Konsequenzen gefordert, die von der Postmoderne heute für das Versagen der modernen Architektur, ihre menschenverachtende Planungsrationallität verantwortlich gemacht werden.⁶

Der Begriff der Postmoderne in der gegenwärtigen Architekturdiskussion ist irreführend. Er bezieht sich auf etwas, das hinter die durch die Avantgarde radikalisierte Moderne zurückfällt, nicht aber hinter die Moderne und auch nicht über diese hinausweist. Indem man sich aber dieser Täuschung einer Gleichsetzung von Avantgarde und Moderne bedient, kann im Rückgriff auf das, was Heinrich Klotz⁷ so emphatisch die Bestimmung einer Architektur als «Werk

des schönen Scheins» nennt, behauptet werden, die Postmoderne betreibe in ihrer Kritik an der Moderne deren Fortsetzung mit *neuen*, wenn auch nicht gänzlich anderen Mitteln.⁸

Dieses vermeintliche Eingeständnis, die Moderne doch auch fortzusetzen, darf man nicht wörtlich nehmen. Aber die Einschränkung ist dennoch sehr bemerkenswert, und sie muss nachdenklich stimmen. Denn tatsächlich traut sich die Postmoderne zu, selbst die so sehr von ihr gebeutelte Architektur der Avantgarde noch an jenen Punkt zurückzuführen, an dem auch sie dem Kunstcharakter zurückgewonnen wird. Ungers bestätigt das, wenn er von seinem Architekturmuseum sagt, dass es «den Funktionalismus und die Moderne als eine *Kunstrichtung* in eine gewisse extreme Überhöhung» weiterführt.⁹ Ähnliches ist zuletzt Richard Meier in Frankfurt am Main mit dem Neubau für das Kunstgewerbe-Museum höchst eindrucksvoll gelungen. Mit solchen Bauten werden anschauliche Bilder einer durch den ästhetischen Anspruch entschärften Avantgarde erzeugt, einer Avantgarde, die von ihrer Radikalität, ihrem ursprünglichen gesellschaftlichen Verhaftetsein und ihrem sozialen Anspruch alles einbüsst.

In der stillschweigenden Gleichsetzung von Avantgarde und Moderne läuft



das Konzept einer postmodernen Ästhetik auf eine Entpolitisierung des kulturellen Modernisierungsprozesses hinaus. Dessen ästhetische Überhöhung als Kunststrichung nimmt bewusst Abschied von der Vorstellung, dass Ereignisse, Dinge und Prozesse ihren bestimmten historischen Ort haben. Und das, obwohl lange nicht mehr so auffallend häufig vom Ort und der Verbindung zu ihm die Rede war wie in den Begründungen der Postmoderne. Aber es ist nicht wirklich der historische und gesellschaftliche Ort, der interessiert, sondern das Aufgreifen der Chiffren, die diesen Ort einmal bezeichnet haben, die nun aber einem überzeitlichen Wahrnehmungskontinuum eingepasst werden. Die Postmoderne interessiert primär die Ästhetik und nicht die Inhalte.

So mag man darüber streiten, ob nicht gerade auch diese Verarbeitung des kritischen Gehalts der Avantgarde mit dem Mittel ästhetisch geleiteter Uminterpretation nicht doch sehr viel verhängnisvoller ist als alle postmoderne Kostümierung und Maskierung der Architektur durch historische Stilelemente. Gleichwohl zeigen jene anspruchsvollen Versuche, die Avantgarde ihrem Vorwurf der Radikalität gegenüber zu rehabilitieren, wie ernst man es mit der Rückgewinnung des Kunstcharakters für die Avantgarde



meint.

Man wird allerdings auch nicht verkennen können, dass die Faszination, die von jenen Versuchen ausgeht, die Anfälligkeit eines Bewusstseins offenlegt, das der Vernunft auf ihrem Weg der «Vollendung» nicht mehr zu folgen bereit oder nicht in der Lage dazu ist. Die Abwesenheit der Kunst in der Architektur gilt nicht erst der Postmoderne als Beweis für eine Praxis, die sich den subjektiven Ansprüchen gegenüber verselbständigt und den Menschen als Frage nicht mehr beibehalten hat. Das Auseinanderfallen von Nützlichkeit und Schönheit ist zu einem Problem der kulturellen Modernisierung geworden, von dessen Überwindung das Gelingen der Moderne und das in die Idee des aufgeklärten Menschen gesetzte Vertrauen auch abhängig gemacht werden müssen. Deshalb ist es – auch aus postmoderner Sicht – sehr vernünftig, «die Architektur aus der Stummheit der «reinen Formen» und vom Lärm ostentativer Konstruktionen zu befreien, damit ein Bau wieder zu einem Gestaltungsanlass werden kann, der nicht nur Fakten und Nutzungsprogramme berücksichtigt, sondern auch poetische Vorstellungen aufnimmt und dichterische Stoffe gestaltet. Das Resultat sind dann nicht länger nur Funktionsbehälter und Konstruktionswunder, sondern Darstellungen von

symbolhaften Gehalten und bildnerischen Themen: ästhetische *Fiktionen*, die nicht abstrakt «reine Formen» bleiben, sondern *gegenständlich* in Erscheinung treten.»¹⁰

In solcher Beschwörung einer wahrhaft gelungenen Architektur ist m.E. sehr viel mehr aufgeklärte Hoffnung eines modernen Bewusstseins wirksam, als es sich die postmoderne Haltung überhaupt eingestehen will. Die Überzeugung, dass eine Architektur gegenständlich geformter, ästhetischer Fiktionen das zu erreichende Ziel sinnerfüllter Planung sein sollte – sie gehört, solange diese Planungen den Zwecken verhaftet bleiben, zum tradierten Hoffungsbestand einer kritisch weitergedachten Aufklärung. So schrieb Ernst Bloch in «Das Prinzip Hoffnung»: «Architektur insgesamt ist und bleibt ein Produktionsversuch menschlicher Heimat – vom gesetzten Wohnzweck bis zur Erscheinung einer schöneren Welt in Proportion und Ornament. Architektur sieht nach Hegels wahrer, nicht bloss idealistischer Be-

2 3 Charles Moore, Piazza d'Italia, New Orleans, 1976–1979

4 5 Otto Wagner, Österreichisches Postsparkassenamt, Wien, 1905

stimmung ihre Aufgabe darin, die anorganische Natur so zurechtzuarbeiten, dass sie als kunstgemässe Aussenwelt dem Geist verwandt wird. Der Geist, soll heissen: das menschliche Subjekt. . .»¹¹

An Versuchen der Schaffung einer «kunstgemässen Aussenwelt» hat es in der Vergangenheit nicht gefehlt. Ich erinnere an William Morris, der die Einheit von Nützlichkeit und Schönheit durch die Rehabilitierung handwerklicher Arbeit und die von ihr erwartete Aufhebung der Entfremdung herbeizuführen glaubte, oder an die Ende des vorigen Jahrhunderts einsetzende Wiener Sezessionsbewegung, mit ihrer Hoffnung auf die versöhnende Kraft einer ästhetisch transformierten Wirklichkeit, oder an den 1907 ins Leben gerufenen Deutschen Werkbund und das 1919 gegründete Bauhaus, in denen die Erzeugung der Schönheit an einem Gebrauchsgegenstand von der Ethik des in ihm gestalteten Gebrauchswerts abhängig gemacht wurde. Sie sind alle an der Lösung jener Frage gescheitert, wie die von der industriellen Produktion und dem kapitalistischen Warenverkehr beherrschten Nützlichkeitskriterien noch mit einer Schönheit verbunden werden können, die in der autonom gewordenen Kunst durch die Abwesenheit der Zwecke definiert wird.

Fragt sich also, wie die Postmoderne mit diesem ja nun wahrhaft objektiven Widerspruch in der Architektur umgehen zu können. Sie tut das wesentlich durch dessen Verdrängung bzw. Zurückweisung. Der Widerspruch wird nicht als objektiver anerkannt.

Statt dessen macht sie den problematisierenden Umgang der Avantgarde damit verantwortlich für das Auseinanderfallen von Nützlichkeit und Schönheit und dessen Folgen. Jenes Ineinssetzen von Avantgarde und Moderne dient darüber hinaus der Erzeugung eines fiktiven Bruchs mit der Moderne. Er soll suggerieren, dass die «Lösung», die die Postmoderne über den ästhetischen Weg anstrebt, nämlich die Moderne ihrerseits zu entwickeln, keine war und ist. Deshalb kann als neu daherkommen, was seine Rezepte in Wahrheit in der voravantgardistischen Moderne gesucht und auch gefunden hat.

So wird man erstaunt Zeuge eines unbekümmerten, vom Aufwind neokonservativen, politischen Wendegeistes getragenen und finanzierten Festhaltens an einer weiteren Ausdifferenzierung des Teilbereichs Kunst. Es ist die erklärte Absicht, diesen beispielhaft nun gerade in der Architektur, dem ja anfälligsten Kunstbereich, von der Unmittelbarkeit, ja Aufdringlichkeit sozialer Ansprüche und Vorgaben zu befreien. Die Bedeutung dieser von den Zwecken gereinigten Architektur liegt nunmehr in dem behaupteten absoluten Wahrheitsanspruch eines gesteigerten autonomen Kunst- und Architekturverständnisses.

Damit ist die Postmoderne in der Architektur weit entfernt von einer Kritik, die an die Grundlagen unserer gesellschaftlichen Ordnung heranreicht. Als solche würde man das Bemühen um eine neuerlich behauptete autonome Architektur gründlich missverstehen. Der propagierte *schöne Schein* hat nichts, aber auch gar nichts etwa mit jener Ernsthaftigkeit gemeinsam, mit der bereits Schiller das *Werkzeug* – das der Staat, jenes künstlich mechanische Uhrwerk, nicht hergibt: nämlich die schöne Kunst – als den Weg begriffen hatte, der dem aufgeklärten Vernunftstaat erst die vernünftigen Menschen zuführt. In dieser idealistischen Haltung zeichnete sich immerhin noch eine gesellschaftskritische Funktion der Kunst ab: die ästhetische Erfahrung als Kritik am modernen Staat.¹²

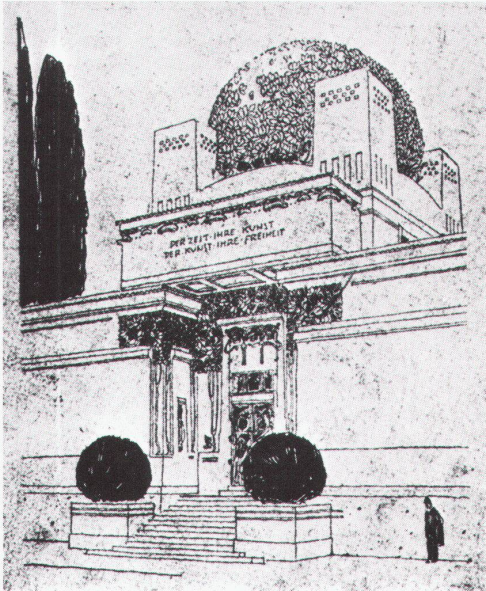
So entbehrt es auch nicht einer gewissen Ironie, dass es gerade jener lautstark propagierte Bruch mit der Moderne ist, ohne den die postmoderne Ästhetik wohl nicht auskommt, der diese Ästhetik von einer kritischen Haltung den Widersprüchen dieser Moderne gegenüber fernhält. Indem der Erfahrungshorizont des kulturellen Modernisierungsprozesses ja nur noch *ästhetisch* gebannt werden soll – die Weiterführung des Funktionalismus und der Moderne als Kunstrichtung (!) bei Ungers –, wird die Kontinuität mit der *gesellschaftlichen* Seite dieses Erfahrungshorizontes, in der die postmoderne Architektur sich ja bewegt, an der Oberfläche zerrissen. An dieser Stelle spätestens schlägt das ohne jede Zweifel vernünftige Einklagen einer dem

menschlichen Subjekt verwandten ästhetischen Aussenwelt – verstanden als Defizit der «unvollendeten Vernunft» – in der postmodernen Ästhetik in eine antiaufklärerische Attitüde um. Es ist bloss deshalb eine Attitüde, weil diese postmoderne Ästhetik nicht in dem Sinne antiaufklärerisch verfährt, indem sie etwa Erfahrungen den Boden bereitete, die als *Gegen-Erfahrungen* an die Rationalität der Moderne heranreichten. Diese Ästhetik hat es nicht abgesehen auf die Rehabilitierung des Irrationalen, des Rausches, der unkontrollierten, in der Rationalität der Moderne tabuisierten Erfahrungen. Gerade davor schreckt die Postmoderne zurück.

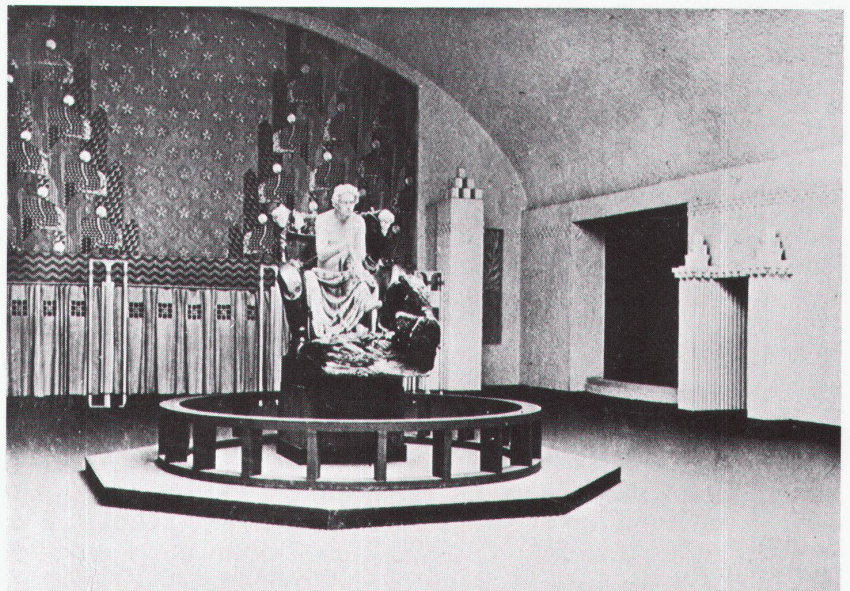
Die von der postmodernen Architektur bereitgehaltene «Gegen-Erfahrung» lebt davon, dass sie die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit (aber auch dem Irrationalen) aufgegeben hat, Verbindungen zu ihr für obsolet erklärt. Statt dessen geht es ihr um die Erzeugung einer anderen Wirklichkeit. Sie macht sich dabei jene schon sehr frühe Erfahrung in der Moderne zu eigen, dass die Welt von uns in unserer alltäglichen Lebenspraxis und im Arbeitsprozess nicht mehr als ein Ganzes erlebt und nachvollzogen werden kann. Diese Leerstelle in unserem Leben soll in der postmodernen Informations- und Freizeitgesellschaft^{12a} ganz offensichtlich eine zum Kunstwerk erhobene Architektur mit ausfüllen helfen.

Nur als Kunstwerk sei die Architektur wieder befähigt, schliesslich zur ästhetischen Fiktion eines *Ganzen* aufzusteigen. Architektur erzeugt dabei eine über die Partikularität der Wirklichkeit hinausweisende, raumästhetische Illusion von Totalität. Architektur ist wieder deutlich das Werk eines rein subjektiven Schaffensprozesses. Dieser erzeugt aus sich heraus einen Ort, der – sich selbst genügend und daher subjektbezogen – etwas Ganzes zur Anschauung bringt. Ein einzigartiges Erlebnis für den, der sich darauf einlassen kann: im Beisein zugleich über sich hinauszudeuten.

Wirkung zeigt eine solche Architektur überhaupt erst dort, wo sie öffentlich ist. Als private Würde sie ihre Aufgabe nicht erfüllen. Deshalb auch scheint



6



7

dies gegenwärtig der postmodernen Architektur insbesondere dort in der Öffentlichkeit zu gelingen, wo darüber hinaus die ästhetisch verarbeitete Erfahrung von Welt in der Rezeption ohnehin auf das ausschliesslich ästhetische Verhalten reduziert wird: im Museum. Die *Museumsbauten* sind die Orte, an denen die postmoderne Architektur und deren Ästhetik gegenwärtig zu sich selbst kommen, weil an und in ihnen sich die Idee eines ästhetisch überhöhten Ganzen, das die gesellschaftliche Wirklichkeit ersetzt, am vollkommensten einlösen lässt. Josef Kleihues hat in diesem Sinn schon vor einigen Jahren davon gesprochen, dass die Museen so etwas wie ein letzter Freiraum für die Übung des Entwerfens mit künstlerischen Ambitionen seien.¹³ Und schon spricht man von ihr als einer neuen Architektur im «Übungsgewand». Als solche hat der Museumsarchitektur unlängst der Direktor des Museums am Abteiberg in Mönchengladbach, Johannes Cladders, mit der Bemerkung die ideologische Richtung gewiesen, dass das Museum heute «das potentielle Gesamtkunstwerk des 20. Jahrhunderts» sei. Es habe die Stelle von Tempelbezirk und Kathedrale eingenommen.¹⁴

Es ist einmal diese gesteigerte Funktion der postmodernen Architektur, als Museumsbau Erlebnisort eines Ge-

samtkunstwerks zu sein, und zum anderen das Bemühen, zu einer Architektur der «narrativen Inhalte», also zur Sprache, zurückzukehren¹⁵, die uns an den Ausgangspunkt moderner Architektur zurückführen. Aus postmoderner Sicht ist es die Zeit des Sündenfalls, an dem sie das freimütige Bekenntnis der Unfähigkeit zur einheitsstiftenden Kraft der Sprache und deren Folgen – die «Stummheit der reinen Formen» (H. Klotz) – kritisiert, ohne aber die Ursachen dieses Sprachverlustes zu begreifen.

Zwei Ereignisse verdienen in diesem Zusammenhang unsere Aufmerksamkeit, weil sie sich auf den Sprachzerfall in der Moderne und dessen versuchte Aufhebung in der ästhetischen Transzendenz des Gesamtkunstwerks beziehen. Es handelt sich um die am 15. April 1902 in Wien eröffnete XIV. Ausstellung der Wiener Sezession, die zu Ehren Beethovens und zusammen mit einem von Max Klinger entworfenen Beethovenendenkmal als Gesamtkunstwerk entworfen worden war.¹⁶ Und es ist der nur wenige Monate später veröffentlichte *Chandos-Brief* des Hugo von Hofmannsthal.¹⁷ Dieser beklagt darin den allgemeinen Verlust einer Sprache, mit der selbstbewusst umgegangen zu sein ihm nun als «aufgeschwollene Anmassung» erscheint. Es wird ihm unmöglich, diese

Sprache noch weiter zu benutzen: «Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über etwas Zusammenhängendes zu denken oder zu sprechen.» Und: «Es zerfiel alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr liess sich mit einem Begriff umspannen.»¹⁸

Hofmannsthal hat die Fähigkeit verloren, seine Umwelt, ob Gegenstände oder Menschen, noch weiter «mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu umfassen». Er hat die Relation zu den Worten eingebüsst, weil ihnen keine Erfahrung mehr innewohnt. Es sind *abstrakte Worte*, die ihm «im Munde wie modrige Pilze» zerfielen. Worte wie «Geist», «Körper» oder «Seele» bereiten schon beim blossen Aussprechen ein «unerklärliches Unbehagen».¹⁹

Es sind Worte und auf die Sprache der Architektur übertragene Stil- und Ornamentformen, die sich als fiktive Kunstsprache der Wirklichkeit gegen-

6 J. M. Olbrich, Haus der Sezession, Wien, 1898

7 Beethoven-Ausstellung im Haus der Sezession mit Klingers Beethovenkulptur. Wien, 1902 / Exposition Beethoven dans la maison de la Sécession avec la sculpture de Beethoven par Klinger. Vienne 1902 / Beethoven exhibition in the Secession House with Klinger's Beethoven sculpture. Vienna 1902

über nicht länger gewachsen zeigen. Walter Jens hat diesen Vorgang dahingehend charakterisiert, dass sich in dieser modernen Erfahrung das Objekt, die Dingwelt, dem Subjekt entzieht. Dass der Gegenstand die Person bestimmt und «den Autor seiner Schöpfer-Funktion» beraubt. «Die Realität scheint nicht mehr mit der gewohnten Sprache zu bannen, die Einheit zerfällt».²⁰

Mit dieser Einheit zerfiel gegen Ende des 19. Jahrhunderts aber ebenso die Fähigkeit, in der Architektur durch die Einheit des klassischen Stils sprachlich Fixiertes festzuhalten. Der Architektur würden künftig die Worte fehlen, die – ohne Unbehagen zu bereiten – noch als Abbild eines geschlossenen Ganzen im Sinne der tradierten Kunstauffassung gelesen werden könnten.

Nur ein Jahr später, 1903, hat Georg Simmel in dem Essay «Die Grossstadt und das Geistesleben» zu diesem Leiden des bürgerlichen Individuums am Zerfall der Sprache, das bei Hofmannsthal als Zerstörung im *Innern* erfahren wird, die soziologische Erklärung geliefert.

Simmel sieht die «tiefsten Probleme des modernen Lebens (...) aus dem Anspruch des Individuums (quellen), die Selbständigkeit und Eigenart seines Daseins gegen die Übermächte der Gesellschaft, des geschichtlich Ererbten, der äusserlichen Kultur und Technik des Lebens zu bewahren (...)».²¹ Der Typus des in der Grossstadt lebenden modernen Menschen ist durch «die Steigerung des Nervenlebens» charakterisiert. Aus «dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äusserer und innerer Eindrücke» geht sie hervor.²² Diesem hält der «vereinfachende Blick der Gewohnheit» aber nicht mehr stand, weil sich der rasche Wechsel der Eindrücke dem Bemühen versperrt, weiterhin in gewohnter Weise zwischen ihnen einen Zusammenhang herzustellen. Sich in die Dinge einzufühlen gelingt nicht mehr. Statt dessen wird die verstandesmässige Erfassung zum adäquaten Wahrnehmungsorgan, das das Individuum gleichzeitig vor dem beständigen Wechsel der Unterschiedlichkeit der Dinge schützt. Dies führt zu Zusammenfassungen. Doch muss dafür

auch ein Preis entrichtet werden: «Der verstandesmässige Mensch», so Simmel, «ist gegen alles eigentlich Individuelle gleichgültig, weil aus diesem sich Beziehungen und Relationen ergeben, die mit dem logischen Verstand nicht aususchöpfen sind».²³

Doch trotz dieser versuchten Verstandesmässigkeit ist Simmel der Überzeugung, dass das Subjekt der Entwicklung der modernen Kultur rettungslos unterlegen ist. Diese sieht er charakterisiert «durch das Übergewicht dessen, was man den objektiven Geist nennen kann, über den subjektiven, d.h., in der Sprache wie im Recht, in der Produktionstechnik wie in der Kunst, in der Wissenschaft wie in den Gegenständen der häuslichen Umgebung ist eine Summe von Geist verkörpert, deren täglichem Wachsen die geistige Entwicklung der Subjekte nur sehr unvollständig und in immer weiterem Abstand folgt».²⁴

Der subjektiv erlittene Sprachzerfall vollzieht sich in einem geschichtlichen Augenblick, da sich das Leben mehr und mehr aus unpersönlichen Inhalten und Darbietungen zusammensetzt, «die die eigentlich persönlichen Färbungen und Unvergleichlichkeiten verdrängen wollen; so dass nun gerade, damit dieses Persönlichste sich rette, es ein Äusseres an Eigenart und Besondere aufbieten muss».²⁵ Eine weitere Steigerung des Persönlichen als «letzte Rettung» einer an ihre Autonomie gebundenen Individualität scheint im Grossstadtleben unausweichlich.

Angesichts dieser Diagnose des Zerfallbildes subjektiver Ansprüche gegenüber einer als Übermacht erlebten objektiven Seite des Lebens zu Anfang unseres Jahrhunderts wird man die Steigerung der Wiener Beethovenausstellung zu einem Gesamtkunstwerk als Reaktion auf diesen Zustand und als Flucht aus ihm verstehen müssen. Als Reaktion, weil sie im ästhetischen Erleben das am Zerfall leidende Subjekt der Erfahrung eines überall abhanden gekommenen *Ganzen* zuführen will. In der Vereinigung der Künste werden die Gegensätze überwunden vor dem Thron einer als Religion erlebten Kunst. Flucht ist es, weil es die Erfahrung in der Wirklichkeit

durch eine andere ersetzen will: Jene bleibt im wahrsten Sinn des Wortes vor der Tür: «Der Sehnsucht nach einer grossen Aufgabe entsprang der Gedanke, im eigenen Haus das zu wagen, was unsere Zeit dem Schaffensdrang vorenthält: die zielbewusste Ausstattung eines Innenraums.»²⁶

Was die Künstler der Sezession 1902 schufen, war mit Absicht eine *Tempelkultur*, der Klingers Beethovendenkmal als Kultobjekt und Thron die, wie sie bekannten, «leitende Idee» war, die ihrem Unternehmen «Weihe und das bindende Element geben sollte».²⁷ Klinger selbst hatte 1895 in seiner Schrift «Malerei und Zeichnung» eine Raumkunst gefordert, in der eine rein «dichterische Verwendung der Mittel» erwünscht ist und durch die der Geist des Beschauers zum «Gesamtgewollten» hingeführt wird. Architektur als Raumkunst verkörpert nicht das Ganze, sie *ist* es.

Die Avantgarde hat diese Fluchtdimension des bürgerlichen Ästhetizismus verworfen und einen anderen Weg eingeschlagen. Der Erfahrung des Zerfalls der Sprache und des Zerfalls einer an die Autonomie gebundenen Subjektivität (und der ihr korrespondierenden Kunst) hat sich die Avantgarde *gestellt*. In ihren frühen Werken bereits verarbeitet sie diese Erfahrung und sucht nach Möglichkeiten, den Zerfall nicht nur *künstlerisch* zu thematisieren, sondern ihn auch zu überwinden. Allerdings geschieht das in der Architektur noch im gleichen Jahrzehnt mit Hilfe eben der so sehr beklagten Trennung von Kunst und Architektur.

Es ist Adolf Loos gewesen, der das 1909 gefordert und damit einer Architekturpraxis den Weg bereitet hat, die sich auf die verstandesmässige Erfassung der Wirklichkeit einlässt. Die formalen Gestaltungsmittel sind jetzt die «reine Form», die zur Anschauung gebrachte Rationalität, aber auch die bewusst herbeigeführte Dissonanz²⁸ zugunsten des Verzichts auf die künstlerisch-künstliche Synthetisierung unvereinbarer bzw. nicht mehr im Zusammenhang begriffener Wirklichkeitsebenen. Die Erfahrung der gesteigerten Gegensätzlichkeit von objektiver und subjektiver Kultur überträgt Loos auf die moderne Architektur. Da-

bei scheint es, als habe er mit dem Herauslösen der Architektur aus der Kunst nicht nur jene von den zu Karikaturen erstarrten Bildern einer sprachzerfallenen Praxis befreien und reinigen wollen. Loos schlägt die Architektur der objektiven Seite des Lebens zu. Sie sei keine «Privatangelegenheit der Künstler», da sie allen zu dienen habe. Andererseits glaubte Loos, auf diesem Weg eine Kunst wiederherstellen zu können, die die anhaltenden Spannungen der subjektiven Seite des Lebens bearbeitet.

Sein Engagement für Oskar Kokoschka beweist das. Die Kunst bleibt dem Subjekt in dieser frühen avantgardistischen Reaktion auf den Sprachzerfall also erhalten; wobei sie sich allerdings der ästhetischen Sublimierung in der Verarbeitung der Zerfallerscheinungen, etwa bei Künstlern wie Kokoschka oder Schönberg, radikal entzieht. Einer solchen Kunst traute Loos zu, dass sie «die menschen aus ihrer bequemlichkeit reisen»²⁹ kann. Dazu müsse man sie aber von einer Vermengung mit den Zwecken befreien, wie man umgekehrt die Architektur vom Anspruch der Kunst befreien müsse, damit durch sie unbehindert die Gestaltung der Zwecke vorangehen könne.

An dieser Haltung von Adolf Loos wird deutlich, dass die Avantgarde sehr früh in der Architektur der Sache der Rationalität und ihrem unmittelbaren Verweis auf die Realität sehr viel mehr vertraut hat als allen individuellen Abweichungen. Sie musste damit zwangsläufig Gefahr laufen, ohne Veränderungen des widersprüchlichen Verhältnisses zwischen den subjektiven Ansprüchen und der Übermacht der objektiven Kultur als deren Abbild (miss)verstanden zu werden. Loos hat denn auch selbst mit äusserst denunzierenden Aussagen über den seiner Meinung nach rückständigen, ja pathologischen Rückgriff auf jegliche Form der Ornamentierung dem Verdacht Vorschub geleistet, eine auf Kunst verzichtende Architektur sei nichts anderes als ein weiterer Schritt der zweckrationalen Zurückziehung der Individuen.³⁰

Ändern konnte sich das erst im Laufe der 20er Jahre. Denn da bot sich der Avantgarde die eingreifende Beteili-



gung an der Veranschaulichung und Durchsetzung eines sozial- und kulturpolitischen Programms. Für nur wenige Jahre deuteten sich an der gesellschaftlichen Basis Veränderungen an, in denen die Avantgarde bereits die Voraussetzung sah für den praktischen Versuch einer humanen Übereinstimmung der objektiven und subjektiven Bereiche des modernen Lebens.

Auf zwei Museumsbeispiele möchte ich zum Schluss eingehen, die – wenn gleich mit unterschiedlichen Mitteln – das wieder eingeführte Thema *Gesamtkunstwerk* in der Architektur nicht nur anspruchsvoll, sondern auch höchst eindrucksvoll verwirklicht haben. Es ist das 1984 eröffnete *Architekturmuseum* von Ungers am Frankfurter Museumsufer; und es ist das 1982 eröffnete *Städtische Museum Abteiberg* des Wiener Architekten Hans Hollein in Mönchengladbach. Hollein erhielt für diesen Bau 1983 den Deutschen Architekturpreis.

Für eine umfassende Analyse ist an dieser Stelle nicht der ausreichende Platz, auch nicht, um beide Bauten angemessen vorzustellen. So beschränke ich mich auf die Wiedergabe meines durchaus subjektiven Eindrucks. Doch möchte ich zuvor noch einmal zurückkommen auf jenen zu Anfang unseres Jahrhunderts als Krise erfahrenen Sprachzerfall und die Antwort des Gesamtkunstwerks, die in Teile zerfallene Wirklichkeit durch

die Hingabe an die Raumkunst zu vergessen, und sich dem ästhetisch transformierten Erlebnis des «Gesamtgewollten» (Max Klinger) zu öffnen.

Christoph Asendorf hat in seinem Buch «Batterien der Lebenskraft» darauf hingewiesen, dass die Wiener Moderne und die Ästhetiker des Fin de siècle in der ästhetischen Überhöhung des *Schweigens* eine Möglichkeit gewählt hatten, der «Abstraktion der Dingwelt wie der Sprache zu entgehen».³¹ Das Schweigen ist eine Form der Kommunikation, bei der kein sprachlicher Austausch stattfindet. Es ist Ausdruck einer modernen Grossstadterfahrung, bei der, so Asendorf, die Kommunikation auf flüchtige optische Kontakte reduziert ist. Schweigen, als Reaktionsform auf den Sprachzerfall, ist selbst noch Ausdruck der Abstraktion gesellschaftlicher Kommunikation unter den Lebensbedingungen der modernen Grossstadt. Die Betonung des Augensinns geht einher mit dem Verzicht auf Sprache.

Wenn es also zutrifft, dass die neue Architektur im «Übungsgewand» des Gesamtkunstwerks *Museum* ihre Massstäbe bereits gesetzt hat, so haben wir es in ihrem Fall ausdrücklich mit einer *Architektur für den Augensinn* zu tun. Die Absicht, eine autonome, ganzheitliche Raumkunst zu schaffen, verweist auf die Einübung in ein kulturelles Verhalten, das in der reinen, ästhetischen Erfahrung des Ganzen auf den unmittelbaren Zugriff sprachlicher Kommunikation verzichten soll.

In der ästhetischen Wahrnehmung der Bilder in einem Museum entspräche das Schweigen einem Sich-Ergeben an die Sinnlichkeit der Bilder. Das Schweigen wurde der Wiener Moderne um die Jahrhundertwende aber auch zur Voraussetzung einer gleichsam religiösen Haltung der Kunst gegenüber. Asendorf zitiert Maurice Maeterlinck, der 1898 in *Das Schweigen* sagte: «Wollt ihr Euch jemandem wahrhaft hingeben, so schweigt.»³² Das Gesamtkunstwerk verlangt die Fähigkeit und Bereitschaft zur Hingabe an das «Gesamtgewollte». Positiv gewendet: Man muss sich schon ganz auf das autonome Architektur-Werk einlassen, um es zu verstehen und sich zu

²⁹ Oskar Kokoschka, Adolf Loos, 1909

öffnen für die Einmaligkeit des ganzheitlichen Erlebens.

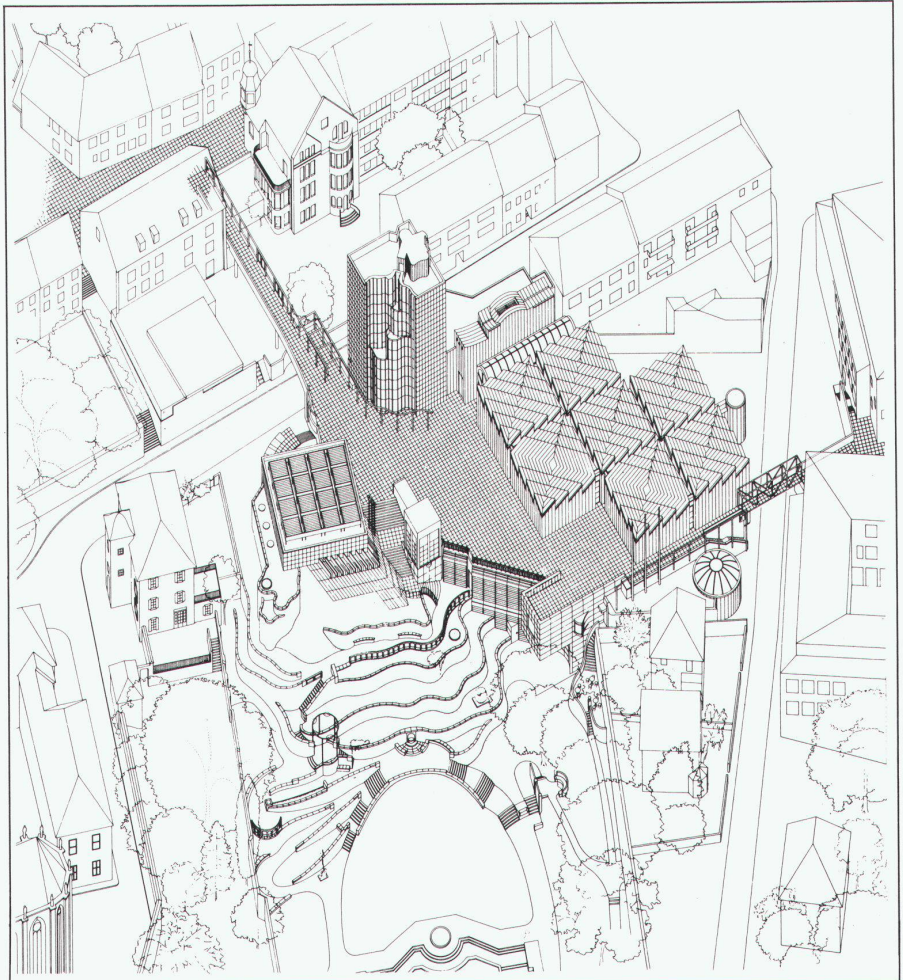
Ungers Architekturmuseum ist eine kunstvoll gestaltete *Architektur des Schweigens*. Sie kommt ohne die Anwesenheit der Bilder und anderer ausgestellter Werke aus. Es ist absolute Architektur, sich selbst genug und sich selbst erklärend.

Holleins Museum in Gladbach ist dagegen eine Architektur des Sich-Ergebens an die Bilder. Allerdings nur als Haltung, die sich Hollein von den Bildern holt, um sie zu einer Gesamthaltung seiner Architektur gegenüber umzuformen. Die Bilder werden ihrer Funktion nach hier nur noch verwandt im Sinne dichterischer Mittel innerhalb eines architektonischen Gesamtkunstwerks, dem sie sich unterordnen müssen.

Während Ungers die Verunreinigung durch das Wort ausschliesst – sein Architekturmuseum verzichtet auf die Illusionen des schönen Scheins –, versucht Hollein eine ästhetische Inszenierung mit wohlgesetzten Worten und luxurierenden Sprachblasen an der Oberfläche. Beide Bauten verweigern sich einem in der Moderne radikalisierten Architekturverständnis des operationalen, auf massenhafte Aufklärung ausgerichteten Eingreifens in die Realität.

Das *Museum in Gladbach* liegt auf einem Berg. Gestaltet ist es wie eine kristalline *Stadtkrone*, die Bruno Taut nach dem Ersten Weltkrieg noch als Metapher für die «Auflösung der Stadt» entworfen hatte. Über ein «Tempelchen» steigt man – ein wenig feierlich – in den kristallinen umfassten Berg hinab und betritt eine weiträumige, lichtdurchflutete Halle. Sie ist urbanistisch als Platz aufzufassen, von dem aus sich die einzelnen Museums- und Ausstellungsräume wie Häuser erschliessen lassen.

Das Ganze ist eine weisse, helle «Stadt», in der sich der Besucher erst einmal zu orientieren versucht, bevor er merkt, dass ein geradezu *interessenloses* Herumlaufen den adäquaten Zugang für das Verstehen dieser Raum- und Museumskunst liefert. Hollein hat selbst betont, dass er ganz bewusst «einem vielschichtigen Erlebnisgehalt des «Durchwanderns» dieses Museums, auch vom

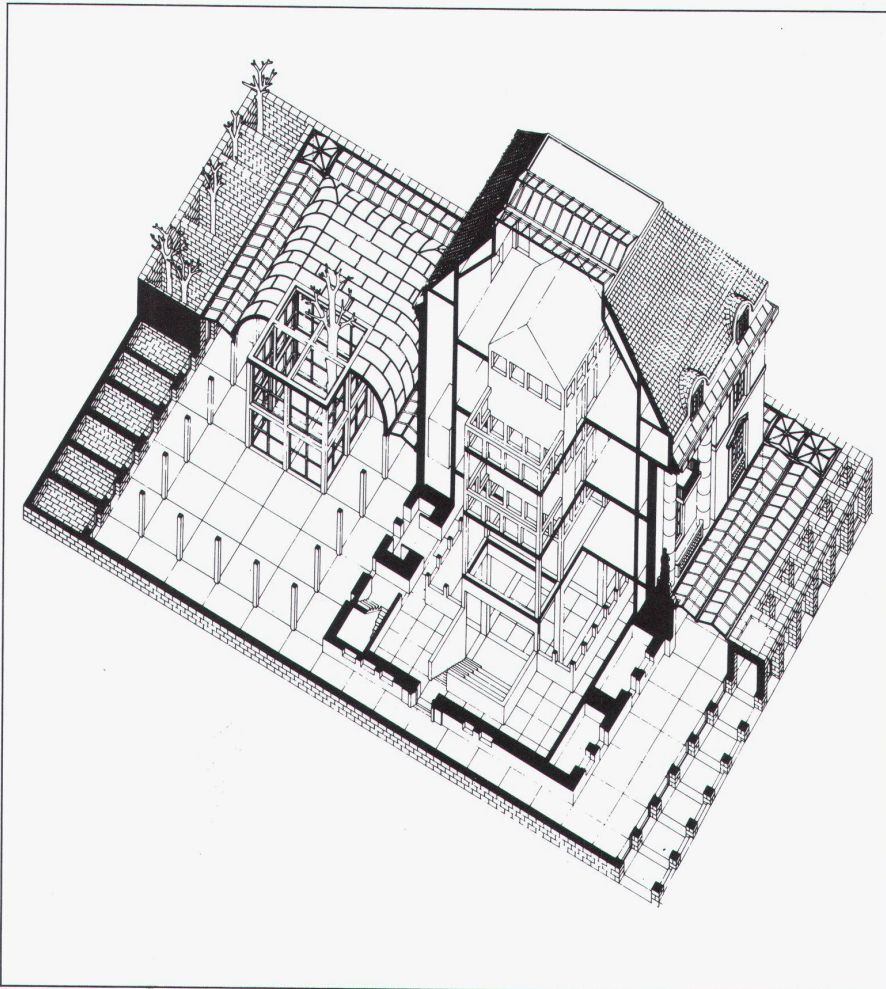


9 Räumlichen her, grosse Gewichtigkeit zugemessen» hat.³³

Damit überträgt er eine städtische Bewegungs- und Wahrnehmungsform, der der «gewohnte Blick der Vereinheitlichung» in unserem Jahrhundert abhanden gekommen ist, auf das Museum. Hier aber, gestützt von der idealen Raumstruktur einer in ihren Teilen harmonisch gestalteten «kleinen Stadt», erfährt der in seinen Bewegungen und Wahrnehmungen entfremdete Besucher, was ihm draussen unmöglich geworden ist: die Teilnahme an Zusammenführungen aufeinander folgender Raumerlebnisse durch die vereinheitlichende und harmonisierende Kraft der ästhetischen Inszenierung. Sie sorgt dafür, dass Wechsel nicht als Brüche, sondern als Konti-

nuität erlebt werden. Optische Verwirrungen machen nicht auf Widersprüche aufmerksam, wie sie in den hier ausgestellten Werken der Moderne verarbeitet wurden. Es sind eher optische Sensationen, die in ihrer Perfektion und ihrem ästhetischen Glanz den Appetit auf weitere anregen.

Charles Baudelaire hatte als Flaneur in der Menge der Grossstadt im «Vorübergehenden» und «Zufälligen» noch die Erfahrung andauernder Chocs gesucht. Flanieren soll man auch bei Hollein. Doch diese frühe Haltung gegenüber den Veränderungen der Modernität entschärft Hollein, indem er die Werke der Moderne zu Versatzstücken einer raffiniert realisierten Raum- und Einrichtungskunst erniedrigt, in der nichts dem



¹⁰ Zufall überlassen bleibt. Alles erscheint wohl überlegt, das Ganze bzw. Gesamte dominiert das Einzelne, so dass sich der Besucher in diesem Gesamtkunstwerk aufgehoben fühlt. Man hat den Eindruck, mit Unvorhergesehenem nicht rechnen zu müssen, auch wenn die Objekte innerhalb des ästhetisch perfekten Arrangements ständig andere sind.

Der Choc, der einmal Bestandteil der sozialen Wirkung des modernen, avantgardistischen Kunstwerks war, wird in diesem Museum, absichtsvoll und gegen die Moderne gewandt, gebannt.

Dem widerspricht überhaupt nicht, dass die hier ausgestellten Kunstwerke, wie kaum in einem anderen Museum, in hervorragender Weise die Augen- und Höhepunkte der wechselnden Raumar-

rangements und -erlebnisse sind. Räume und die in sie hineinführenden Blicke scheinen geschaffen, nur um die Anziehungskraft der aufgehängten Bilder zu erhöhen. Aber es beeindruckt letztlich doch die raumkünstlerisch erzeugte Anziehungskraft und nicht die des Kunstwerkes. Seine Eigenart, seine je individuelle Geschichte, seine Funktion als Teil der gesellschaftlichen Produktion, dies alles spielt keine Rolle mehr. Es ist beliebig gegenüber der gewollten ästhetischen Wirkung. Deshalb auch kann man sich mitunter nicht des Eindrucks erwehren, dass ein postmodernes Möbelstück, etwa das eines Alessandro Mendini, ebensogut die Stelle eines Bildes ausfüllen könnte. Darin allerdings berührt sich Holleins antiaufklärerische Ästhetik mit der Hal-

tung, die von seiten der Kunsthistoriker in diesem Museum dem ausgestellten Kunstwerk gegenüber eingenommen wird. Deren Museumspraxis und -pädagogik wendet sich programmatisch gegen die reformistische Museumspolitik der frühen 70er Jahre, als man «an die Stelle des erwarteten Seherlebnisses ermüdende Lektüre im Stehen» anbot.³⁴ Demgegenüber begreift man die Kunstwerke wieder als «absolute Unikate», die «allein aus sich heraus wirken und sich vor allem über das Auge mitteilen» (ibid.). Und in diesem Sinn wollte und will man mit dem Museumsneubau Abteiberg in Gladbach «ein räumliches und geistiges Ambiente schaffen, damit sich dem Besucher auch jenes Faszinosum mitteilt, das allein anspruchsvolle Kunst auszulösen vermag».³⁵

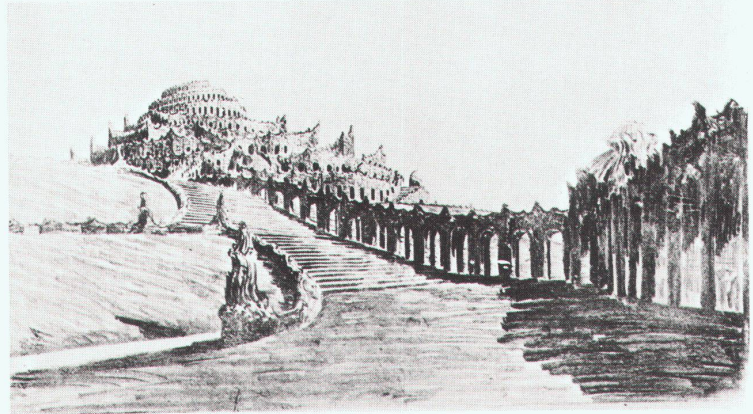
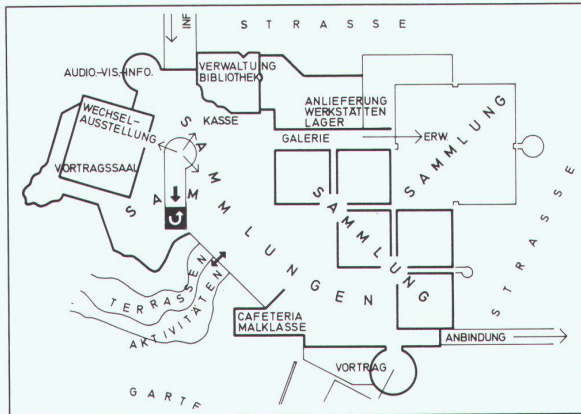
Zu dieser neuerlichen, altbekannten Haltung den Werken der Kunst und der Moderne gegenüber passt, dass man etwa bei der Hängung der Bilder nach einer Möglichkeit gesucht hat, die Technik der Hängung als solche unsichtbar zu machen. So wird auch noch der letzte Hinweis darauf, dass diese Werke sich nicht immer an diesem Ort befunden haben, für das Auge des Besuchers getilgt. Die Bilder treten als Teile der weissen Wand in Erscheinung. In das architektonische Gesamtkunstwerk sind sie eingelassen wie kostbare Juwelen in eine Krone.

Das beschworene Faszinosum *anspruchsvoller* Kunst wird in einem von allen sprachlich-informativen Zusätzen unberührten Sich-Ergeben an die Bilder zur weihvollen Erfahrung. Die Werke sind auf ihre rein ästhetische Funktion reduziert.

Das aber ist in diesem Museum vor allem deshalb so verhängnisvoll, weil es Holleins gelungen ist, diese Funktion architektonisch zu einem Gesamtkunstwerk umzubilden. Das Faszinosum der

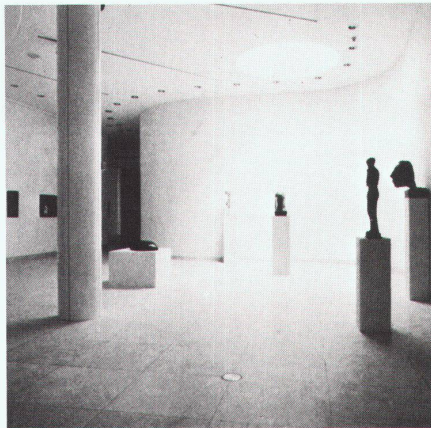
⁹ O. M. Ungers, Architekturmuseum, Frankfurt am Main, 1984

¹⁰ Hans Hollein, Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 1982



11

12



13

14

15

Kunst ist im Faszinosum der Raumkunst aufgehoben.

Und noch ein letztes Beispiel, wie Hollein mit der Wirklichkeit umgeht und die kunstvolle Inszenierung allemal der Zufälligkeit vorzieht.

Eines der «Häuser», die man von der urbanistisch aufgefassten weiten Eingangshalle betritt, ist die Cafeteria des Museums. Dieser eher profane Ort öffnet sich an einer Wandseite mit einem grossen, quadratischen Fenster. Es gibt den Blick frei auf eine in der Tat grossartige Architektur- und Naturlandschaft: Eine gotische Kirche am Hang, umstanden von alten Bäumen. Das Fenster legt sich um diesen Ausblick in die Wirklichkeit wie ein grosser Bilderrahmen. Die Wahrnehmung, die an dieser Stelle wirksam wird, ist ohne jeden Zweifel die im Museum vorrangige und die hier eingeübte. Sie verwandelt die äussere Welt in eine ästhetische, die der Haltung in Mu-

seum zurückgewonnen wird. Die Wirklichkeit wird dabei selbst zu einem Versatzstück, die gotische Kirche am Hang zu einem malerischen Zitat ihrer selbst. Das von Hollein geschaffene Gesamtkunstwerk bindet die Wirklichkeit ausschnittshaft mit ein in sein Konzept. Gleichzeitig will es vor Augen führen, wie die Wirklichkeit gesehen werden kann.

Für das *Architekturmuseum* von Ungers stand am Museumsufer in Frankfurt am Main eine Doppelvilla auf einem relativ kleinen Grundstück zur Verfügung. Sie sollte als Ort äusserlich erhalten bleiben. Ungers hat dabei folgendes gemacht: Er umfasst das gesamte Gelände mit einer Mauer und verwandelt so die Villa in einen Innenraum. Der eigentliche Innenraum der Villa wird völlig entkernt und in einen Aussenraum für ein eingestelltes Haus verwandelt. Daraus ergibt sich als Architekturthema das

11 13 14 15
Hans Hollein, Museum Abtreiberg, Mönchengladbach, 1982

12
Bruno Taut, Stadtkrone, 1919

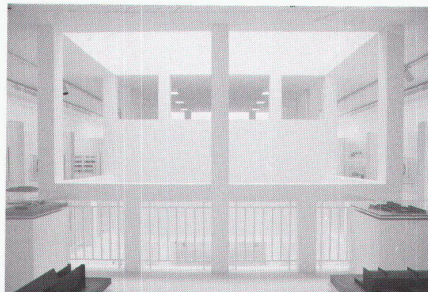
16-19
O.M. Ungers, Architekturmuseum, Frankfurt am Main, 1984

«Haus im Haus». Ungers hat das erklärt: «Die äussere Schale ist eine dicke Mauer mit Nischen, Einbuchtungen und Hohlräumen. Sie ist einer Stadtmauer vergleichbar. Als nächste Schale steht in der äusseren eine profilierte Wand mit Fenstern, Säulen, Pilastern, Profilen und Lisenen. Darin wiederum steht ein Gestell, das als Gerüst oder Gitter ausgebildet ist. Als letztes gibt es eine Raumbegrenzung, die aus Filigran besteht und verglast ist. Es steht also ein Raum in einem anderen im Wechsel von Mauerschale, Wand, Gitter und, als höchste Stufe der Verfeinerung, dem Filigran.

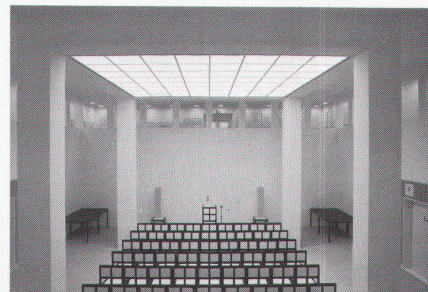
Dieser morphologische Raumablauf von aussen nach innen ist das eigentliche Raumkonzept und wird zum architektonischen Thema des Museums: Der Raum und seine Verwandlungsstufen. Die äussere Schale ist in schwerem Stein, das Raumgitter in Beton und das räumliche Filigran in Stahl und Glas. Die Gestaltung entspricht somit dem Inhalt und der Funktion. Nach aussen werden als neue Elemente lediglich die äussere Mauerschale und das innere Filigran sichtbar, das aus der Dachfläche des alten Hauses herausragt.»³⁶

Ungers absolute Architektur vergegenständlicht einen Prozess. Es ist die strenge Zurückführung des Aussen auf das Innen. Ein Transformationsprozess eines Körpers im Raum und die Abwesenheit des Aussen als sinnliche Gewissheit und Materialität. Es ist ein Weg der Entmaterialisierung, der Verwandlung einer äusseren Schale in schwerem Stein in ein vom Licht transzendiertes, inneres Filigran als höchste Stufe der Verfeinerung: ein Aufstieg vom rohen zum sublimierten Stoff. Konkret ist das Innen als ein gereinigtes Aussen in Gestalt eines einfachen Hauses geformt.

Der Weg führt den Besucher von unten nach oben auf schmalen Treppen das eingestellte Lichthaus hinauf. Die raumkünstlerischen Mittel sind einmal das *Quadrat* als Mass, das dem Bau in all seinen Teilen, bis hin zur Stuhlgestaltung, zugrunde liegt und ihn, trotz vielfachen Variationen, harmonisch zusammenhält. Und es sind das *Weiss* der Wände und das einflussende *Licht*, das sich nach oben hin verstärkt. Sie geben die



16



17



18



19

sem Bau eine klare Reinheit und strenge Formvollendung, der man sich nicht entziehen kann. Loos' Satz vom Ornamentverzicht als einem «Zeichen geistiger Kraft» wird hier noch einmal erstaunlich aktuell. Die Bildhaftigkeit reduziert Ungers zugunsten einer geistigen Durchdringung des Sinnlichen. Sie ist überall als Haltung gegenwärtig, wie das Licht und das Weiss alle Teile und Funktionselemente des Innern gleichermassen behandeln. Es gibt keine wirklichen Differenzierungen und Wechsel. Alles erscheint vereinheitlicht.

Ungers vereinigt die Gegensätze, weil er sie – von allen grobsinnlichen Spuren gereinigt – auf eine abstrakte Matrix zurückführen kann. Und er hat einen Ort der Konzentration geschaffen, keinen der Bewegung, wie Hollein es in Gladbach getan hat. Die «Wahrheit» der Ungersschen Architektur erschliesst sich in diesem Architekturmuseum nicht

durch Bilder und deren schönen Schein. Ungers will nicht *verfügen*, er will *hinführen*. Und je mehr man sich dem Oben nähert, um so weniger *spricht* auch diese Architektur.

Das «Haus im Haus» vollendet sich in einem schlichten Haus. Ungers nennt es den Urtyp eines Hauses als *Tempel*. Er kommt darin zu einer einfachen Form zurück. Sie verblüfft zunächst aufgrund der Selbständigkeit, mit der sie den Besucher hier oben empfängt. Aber was ist dieser Tempel? Eine Offenbarung? Ein Geheimnis in Gestalt eines Urtyps? Ein alter Ort, der wiedergefunden wurde? Das Haus ist leer, niemand wohnt darin. Auch wäre Platz für einen Thron. Das lichtreflektierende Weiss unterstreicht hier ganz besonders die Reinheit und Verletzlichkeit des Ortes.

Die Erfahrung der einfachen Form spielt sich im Zustand des *Schweigens* ab. Schweigen als Kontemplation und Medi-

tation werden zur angemessenen Haltung. Sprachliche Askese führt in dieser Architektur zur ästhetischen Verdichtung. Sie erzeugt eine absolute Schönheit. Es zählt allein die Form, auch wenn sie in ihrer Reduzierung schon beinahe zur Verkörperung ihrer eigenen Idee wird.

Aber eine Antwort darauf, ob die einfache Form nur der Urtyp einer autonomen Architektur sei oder ob sie wieder an die Wirklichkeit, an das gemiedene Draussen herangeführt werden soll, erhalten wir nicht. Die ästhetische Überhöhung der Moderne in eine Kunstrichtung (Ungers) hätte hier sonst nur ihren Tempel gefunden. Es ist ein Ort, der die Idee einer reinen, absoluten Architektur als Kunstwerk zelebriert.

M.M.

Anmerkungen

- 1 Siehe auch die Bestätigung dieser Annahme bei Heinrich Klotz in dessen Bekenntnis zur postmodernen Erneuerung der Architektur – H. Klotz: *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960–1980*. Braunschweig/Wiesbaden 1984, S. 14.
- 2 Siehe weiter unten.
- 2 a. Vittorio Lampugnani hatte 1979 dazu aufgefordert, endlich wieder mehr in einem Gebäude zu sehen als bloss ein funktionierendes Ding: «Es ist – man sollte sich um das Wort nicht drücken – ein Kunstwerk.» (V. Lampugnani: *Auf der Suche nach der verlorenen Theorie*, in: «Neue Heimat», Monatshefte für neuezeitlichen Wohnungs- und Städtebau, 8/1979, S. 11.) Lampugnani beschreibt am Beispiel des damals prämierten Entwurfs Stirlings für den Erweiterungsbau der Staatsgalerie Stuttgart, was Kriterien für eine Kunstwerk-Architektur sein können: «Es wurde eine Lösung prämiert, die sich bewusst von dem Erbe des Funktionalismus und des Bauhauses distanziert. (...) Sicheres formales Selbstverständnis offenbart sich; der Wille, ein Zeichen zu setzen, das in sich geschlossen ist und sich selbst genügt: der Anspruch, mit einer edlen, manierten, raffiniert dissonanten Plastik ein architektonisches Denkmal zu schaffen. (...) Keine schüchterne Improvisationsarchitektur, sondern ein selbstbewusstes, zeichenhaftes Monument.» (S. 10/11).
- 3 Heinrich Klotz: *op.cit.*, S. 16.
- 4 Charles Baudelaire: *Gesammelte Schriften, Werke*, Band 4, 1981, S. 286.
- 5 Adolf Loos: *Architektur (1909)*, in: *ders., Trotzdem*. Wien 1982, S. 90–104.
- 6 Über diese Konsequenzen der Avantgarde habe ich mich an anderer Stelle ausführlich geäußert. Siehe dazu näher Michael Müller: *Architektur und Avantgarde*. Frankfurt am Main (Syndikat Verlag), 1984
Wie konsequent und borniert zugleich dabei an Legendenbildung gebastelt wird, hat erst jüngst H.W. Kruff bewiesen als Leiter der Sektion «Architektur der Gegenwart – Bauaufgabe Museum» auf dem «Kunsthistorikertag» 1984 in Stuttgart. Er sprach da in seiner Eröffnungsrede von den «negativen Folgen», die – mit Blick auf die augenblickliche Popularität der Museumsbauten – in den 20er Jahren «die Ausklammerung bestimmter Bauaufgaben aus einem wechselnden Architektur-Begriff» für den Kunst-Charakter der Architektur gehabt hätte. Wesentlich schlimmer und folgenreicher sei aber die «Negation des Kunst-Charakters von Architektur durch die Architektur selbst» gewesen. Kruff zitiert einen Satz von Hannes Meyer, der zwei Jahre, von 1928 bis 1930, dem Bauhaus als Direktor vorstand und 1928 erklärt hatte, dass das Bauen ein «biologischer Vorgang» und kein «ästhetischer Prozess» sei. Kruff schliesst daraus in unverkennbarer Selbstüberschätzung des Faches, dem er sich verpflichtet sieht: «Mit diesem Standpunkt hatte die Architektur als Kunst abgedankt und sich selbst aus der Kunstgeschichte eliminiert.» Am Rande sei nur erwähnt, dass dies bereits 1909 mit Loos' geforderter Trennung der Architektur von der Kunst geschah. Aber Meyer gilt der bürgerlichen Kunstgeschichte als Kommunist und zersetzender Gleichmacher, während Adolf Loos offensichtlich für die postmoderne Vereinnahmung geniessbar genug erscheint! (Vgl. H.-W. Kruff: *Einführung zur Sektion*, in: «Kunstchronik», November 1984, S. 464f.)
- 7 Heinrich Klotz: *op.cit.*, S. 16.
- 8 *Ibid.*, S. 14.
- 9 Oswald Mathias Ungers in einem Gespräch in der *Bauwelt* vom 6. Juli 1984 (25, 75. Jg.), S. 1104 (Hervorhebung von mir).
- 10 Heinrich Klotz: *op.cit.*, S. 17.
- 11 Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, 2. Frankfurt am Main 1969, S. 871.
- 12 Schiller: *Die ästhetische Erziehung des Menschen (1795)*. Siehe auch den Aufsatz von Dieter Borchmeyer: *Aufklärung und praktische Kultur*. In: *Naturplan und Verfallskritik. Zu Begriff und Geschichte der Kultur* (Hg. H. Brackert und F. Wefelmeyer) Frankfurt am Main, 1984, S. 122–147.
- 12 a. Als Kulturdezernent der Stadt Frankfurt am Main begründet Hilmar Hoffmann die Konzeption des Museumsufers u.a. mit den folgenden Worten: «Durch das Museumsufer mit seiner entsprechend einladenden Gestaltung wird unsere Stadt für ihre Bürger zusätzliche Lebensqualität gewinnen. Das Museumsufer ist also nichts Geringeres als eine für alle Bürger sinnvolle und

- von jedem einzelnen nutzbare komplexe Einrichtung für kreative Weiterbildung und mühelose Aneignung durch genussreiche Anschauung, aber auch für aktive Freizeitgestaltung in einer Zukunft, die den Menschen durch eine Umverteilung der Arbeit mehr wirkliche freie Zeit (und eben nicht Arbeitslosigkeit) beschern kann als je zuvor in der Geschichte.» (H. Hoffmann: *Das Frankfurter Museumsufer als Erlebnisraum*, in: «Stadt», Heft 2, 15. Mai 1984, S. 60.
- 13 Josef Kleihues: *Museumsbauten*. In: «Neue Heimat», Monatshefte für neuezeitlichen Wohnungs- und Städtebau, 6/1979, S. 18–21.
- 14 Johannes Cladders in einem am 27.11.1981 aufgezeichneten Gespräch mit Johann Schmidt-Grohe und Hans Hollein, dem Architekten des Abteibergmuseums. Zitiert nach «Kunst und Architektur» in «Deutsche Bauzeitschrift», 1982.
- 15 Heinrich Klotz: *op.cit.*, S. 134.
- 16 Siehe dazu Marian Bisanz-Prakken: *Gustav Klimt, der Beethovenfries*. München, 1980. Neuerdings die Beiträge zur Beethovenausstellung im Katalog der Ausstellung «Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930». Wien 1985, S. 527–570.
- 17 Hugo von Hofmannsthal: *Chandos-Brief*, 1902
- 18 *Ibid.*
- 19 *Ibid.*
- 20 Walter Jens: *Der Mensch und die Dinge (1957)*. In: Bauer (Hg.): *Hugo von Hofmannsthal. Wege der Forschung*, Bd. CLXXXIII. Darmstadt, 1968, S. 25.
- 21 Georg Simmel: *Brücke und Tür*. Stuttgart 1957, S. 227–242.
- 22 *Ibid.*, S. 228.
- 23 *Ibid.*, S. 229.
- 24 *Ibid.*, S. 240.
- 25 *Ibid.*, S. 241.
- 26 Zitiert nach dem Katalog «Traum und Wirklichkeit», *op.cit.* (Anm. 16), S. 528.
- 27 *Ibid.*, S. 529.
- 28 Vgl. Werner Hofmanns Beitrag in dem 1983 in Berlin erschienenen Katalog «Adolf Loos 1870–1933, Raumplan Wohnungsbau».
- 29 Vgl. Adolf Loos, *op.cit.*, S. 101.
- 30 *Ibid.*, S. 78–88 («Ornament und Verbrechen»).
- 31 Christoph Asendorf: *Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*. Giessen, 1984, S. 128.
- 32 *Ibid.*, S. 129.
- 33 Hans Hollein: *Konfrontation: Ein Bauwerk als Kunstwerk*. In: «Neue Heimat», Monatshefte, 8/1979, S. 28.
- 34 *Museum – Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach*. Braunschweig, 1984, S. 126.
- 35 *Ibid.*, S. 127.
- 36 O.M. Ungers: *Gedanken des Architekten*. In: «db», 9/1984, S. 14.

* Der leicht gekürzte Beitrag erscheint in vollem Umfang in dem Sammelband «Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne», Hg. Dietmar Kamper und Willem van Reijen, Frankfurt am Main, 1985, es 1358.

* Le présent article légèrement abrégé est paru intégralement dans l'anthologie «Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne», Hg. Dietmar Kamper et Willem van Reijen, Francfort-sur-le-Main, 1985, es 1358.

* The slightly abbreviated article appears in full in the collection "The unfinished understanding: Modern versus Post-Modern", published by Dietmar Kamper and Willem van Reijen, Frankfurt am Main, 1985, es 1358.